



Revue européenne des sciences sociales

European Journal of Social Sciences

53-2 | 2015

Les symboles et les choses

L'objet d'art africain contemporain : présence et représentation

The African work of art : presence and representation

Thomas Fillitz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ress/3302>

DOI : 10.4000/ress.3302

ISBN : 1663-4446

ISSN : 1663-4446

Éditeur

Librairie Droz

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 99-117

ISSN : 0048-8046

Référence électronique

Thomas Fillitz, « L'objet d'art africain contemporain : présence et représentation », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], 53-2 | 2015, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ress/3302> ; DOI : 10.4000/ress.3302

L'OBJET D'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN : PRÉSENCE ET REPRÉSENTATION

THOMAS FILLITZ

Université de Vienne
thomas.fillitz@univie.ac.at

Résumé. Tout objet d'art se présente d'abord dans son medium – peinture, installation, etc. – et c'est par celui-ci que nous percevons l'objet comme appartenant au domaine de l'art. Dans cet article, je me pencherai d'une part sur deux cycles de l'artiste ivoirien Théodore Koudougnon à travers leur combinaison particulière entre medium et image, et d'autre part sur le rôle du medium dans les productions culturelles de l'art africain contemporain avec l'exemple de l'institution de la Biennale de Dakar. J'argumenterai que c'est cette combinaison medium-image, et non leur séparation, qui permet d'élucider les entités spécifiquement artistiques.

Mots-clés : artisticté, biennale, medium-image, production culturelle, régime esthétique de l'art.

Abstract. We encounter any work of art first through its medium—whether painting, installation, etc.—and it is through this medium that we perceive the object as belonging to the field of art. In this article, I examine in the first part the particular combinations of medium and image in two cycles of Ivorian artist Théodore Koudougnon. Focusing on the Biennale of Dakar, I discuss in the second part the importance of the medium for the Biennale's cultural productions of contemporary African art. I argue in both examples that this combination of medium-image, and not their separation, allows to clarify the specific artistic character of works of art.

Keywords: art-ness, aesthetic regimes of art, biennial, cultural production, medium-image.

Si nous parlons d'images en anthropologie, nous nous référons en général au domaine de l'anthropologie visuelle qui s'occupe par définition de questions de culture visuelle. Néanmoins l'anthropologie de l'art fut longtemps marginalisée au sein de l'anthropologie générale, fait que Howard Morphy et Marcus Banks (1999, p. 21) entendaient corriger en incluant celle-ci comme sous-discipline du domaine de l'anthropologie visuelle, et non la séparer comme une discipline indépendante.

Est-ce comme fait visuel général qu'il faut étudier l'œuvre d'art ? Ne risque-t-on pas d'en manquer sa spécificité ? Est-ce que la perception d'images du quotidien est équivalente à celle de l'image de l'objet d'art ?

En fait, plusieurs approches en anthropologie de l'art insistent sur la spécificité de la perception de l'objet d'art. L'anthropologie esthétique postule déjà la particularité de l'œuvre d'art, qu'elle voit dans les caractéristiques structurales de l'objet et non pas dans ses fonctions sociales ou dans les sens qu'il communique (Coote et Shelton, 1992, p. 4). Plus récemment, Alfred Gell (1998) considère la pratique artistique comme une technologie spécifique, celle d'enchantement. Il déplace ainsi l'étude de l'œuvre d'art d'une analyse fondée sur la notion de représentation à celle du pouvoir des images, c'est-à-dire de l'activité (*agency*) que les objets d'art suscitent chez leur spectateur : « *I view art as a system of action, intended to change the world* » (*ibid.*, p. 6). Dans le contexte des « *World Art Studies* », Wilfried Van Damme (2006, 2008) considère que l'anthropologie de l'art apporte une contribution à l'étude des phénomènes artistiques dans le cadre de l'humanité. Selon l'auteur, de telles études anthropologiques des phénomènes d'art à l'échelle mondiale seraient mieux à leur place au sein des « *World Art Studies* », dans la mesure où ces dernières mettent l'accent sur l'étude pluridisciplinaire des arts visuels dans l'existence humaine. « *In research on the visual arts, it is now above all the emerging field of World Art Studies that shares this emphasis on humanity as a whole* » (Van Damme, 2006, p. 78).

Dans cet article, je discuterai la question du caractère de l'objet d'art comme objet, et pourquoi et comment il opère en tant que tel, en me concentrant sur la création de l'objet d'art contemporain africain. Dans la première partie, j'introduirai certaines notions centrales aux deux études de cas présentées par la

suite. Je choisis comme cadre d'analyse le concept d'art global (« Global Art ») tel qu'il fut élaboré par Hans Belting et ses collègues auprès du ZKM/Centre for Art and Media à Karlsruhe (Belting, Buddensieg et Weibel, 2013 ; voir aussi Fillitz, 2009 et 2013). Dans la seconde partie, j'examinerai deux cycles d'images de l'artiste ivoirien Théodore Koudougnon, pour discuter l'importance de leur aspect physique pour la perception symbolique. Cette analyse sera fondée sur le concept de medium développé par Belting (2001). Par medium, ce dernier entend précisément l'apparence matérielle par laquelle l'image se présente à notre perception (peinture, sculpture, installation, etc.), et qui est fondamentale dans le travail de contemplation symbolique d'un objet d'art.

Je transposerai la thématique dans la troisième section à la Biennale de Dakar. Là, ce n'est plus l'objet d'art singulier qui sera au centre de la réflexion, mais le complexe de l'espace d'exposition où est produite une visibilité de l'« art africain contemporain ». Suivant Georgina Born (2010), je considère la sélection d'œuvres effectuée par les commissaires pour chaque édition comme la production culturelle spécifique d'un « système esthétique de l'art », notion empruntée à Jacques Rancière (2014). Là encore, nous allons constater l'importance que les commissaires accordent au medium dans ces processus de sélection.

Les données sur Koudougnon ainsi que celles sur la Biennale reposent sur des recherches de terrain. Ces dernières permettent des observations primaires de l'objet d'art et de l'exposition comme produit culturel, et renvoient aux débats avec l'artiste Koudougnon et à ceux avec les artistes, commissaires et fonctionnaires de la Biennale. Elles présentent donc un avantage par rapport à l'observation secondaire, qui repose uniquement sur la perception comme spectateur (voir aussi Coote et Shelton, 1992, p. 4).

I. ANCRAGES THÉORIQUES

Je prends le concept d'art global (Belting et Buddensieg, 2009 ; Belting, Buddensieg et Weibel, 2013) comme point d'ancrage de mon analyse des deux cycles de Koudougnon et de la construction de « l'art africain contemporain » dans le contexte de la Biennale de Dakar. Ce concept est centré exclusivement

sur l'enquête relative à la production d'art contemporain au niveau global, tout en reconnaissant que cette dernière est spécifique au site de création, avec ses « branchements » particuliers régionaux et globaux (voir Amselle, 2001). De ce fait, l'art contemporain n'est plus défini selon le canon hégémonique du monde de l'art européen et nord-américain. Artistes, commissaires et spécialistes de l'art de toutes les régions du monde « *speak in many tongues and differ in how they conceive of art in a local perspective* » (Belting, 2013, p. 184). Dans cette perspective, on considère ainsi les différentes pratiques artistiques à l'échelle globale comme fondamentalement égalitaires. On doit alors penser les hégémonies caractéristiques des branchements entre multiples mondes de l'art, exprimées dans les expositions ou à travers le marché global de l'art, comme des relations de pouvoir extérieures à la création artistique en tant que telle.

Ce concept est central pour saisir la particularité des objets d'art, qu'il s'agisse de ceux créés par Koudougnon, en particulier, ou de ceux présentés à la Biennale de Dakar, plus généralement, vis-à-vis de la conception de « l'art africain contemporain ». Dans les deux cas, cette approche requiert un regard situé dans son champ respectif. Une perspective informée par les critères du monde de l'art européen et nord-américain ne produirait dès le départ qu'une hiérarchie, qui transposerait d'une part l'œuvre de l'artiste dans le cadre de l'histoire de l'art occidental, et d'autre part rejeterait la Biennale comme une simple copie du modèle développé en Europe. Or, il nous faut au contraire échapper au discours hégémonique international sur les arts contemporains. Le concept d'art global permet donc d'éviter de telles ornières en nous incitant à considérer la construction de l'art contemporain à partir d'une perspective locale avec des branchements régionaux et globaux.

En ce qui concerne les œuvres de Koudougnon, le caractère de l'objet d'art comme objet spécifique passe par la prise en compte de son « artisticté »¹ (Rancière, dans Palmiéri, 2002). Cette notion accentue la reconnaissance du caractère d'art de l'objet, c'est-à-dire de sa singularité par rapport à tout autre objet, et la reconnaissance de la pratique artistique. En outre, elle précise la modalité par laquelle le spectateur rencontre et perçoit l'œuvre de l'artiste.

1 « *Art-ness* » en anglais.

S'agissant de la Biennale de Dakar, comprendre son « artisticté » passe par la reconnaissance du caractère singulier de son espace d'exposition par rapport à tout autre espace social de Dakar. Dans ce cas, la notion renvoie à un espace culturel défini, Dak'Art IN, dans lequel est produite une image de « l'art africain contemporain ». Cette notion oriente le visiteur vers une expérience particulière de ce que l'on doit entendre par cet art.

Dans le cadre de l'art global, il s'agira d'approcher ces aspects relatifs à l'artisticté de l'objet d'art du point de vue local, c'est-à-dire d'un point de vue rendant compte de la manière dont l'art de Koudougnon est créé et perçu dans le monde de l'art d'Abidjan, et dont l'art africain contemporain en général est produit à Dakar.

À partir de cette notion d'« artisticté », mon analyse des deux cycles de Koudougnon se fonde sur l'anthropologie de l'image avancée par Belting (2001), dans laquelle la notion d'anthropologie ne se réfère pas à une discipline particulière, mais au fait que l'homme est le lieu des images (*ibid.*, p. 12). D'une part, Belting différencie images extérieures (l'objet d'art) et images intérieures, selon un schéma inspiré par William J. T. Mitchell (1994) qui avait introduit la distinction, en anglais, entre *image* et *picture*. Selon lui, *picture* sont les objets concrets de représentation par lesquels les images (internes) deviennent publiques. D'autre part, la théorie de Belting fait valoir le médium par lequel les images se présentent à nous, lequel détermine la façon spécifique par laquelle les spectateurs animent ces images extérieures dans leurs réceptions (2001, p. 30). Belting conçoit ainsi le médium comme médium-support ou médium-hôte, c'est-à-dire ce dont les images ont besoin pour devenir visibles (*ibid.*, p. 26-27). Le médium constitue donc le corps symbolique ou virtuel de l'image, tout en faisant partie intégrante de notre réception biophysique de l'image et en manipulant cette dernière (*ibid.*, p. 17).

Avec cette conception de la relation image-médium, Belting dépasse l'opposition forme/matérialité et incorpore dans l'analyse de l'objet d'art la question de la façon dont l'image (intérieure de l'artiste) nous apparaît dans sa matérialité, par exemple à travers le médium de la peinture (toile et couleurs), celui du collage (la combinatoire toile et couleurs avec des images de notre vie quotidienne), de l'installation (combinatoire d'objets divers de notre vie quotidienne) ou de l'image numérique (qui n'a plus de corps physique). La création

artistique est aussi la production physique d'une image, et nous animons ces images grâce à notre réception de leur corps médiatisé (*ibid.*, p. 13).

Ce concept image-medium de Belting est à mon avis parfaitement adapté à l'étude des œuvres que je vais présenter, car l'auteur reconnaît explicitement l'importance du medium (le corps physique) dans la construction de l'entité symbolique/objet d'art, tout comme les implications de ce dernier pour la perception des spectateurs. Cette question du medium est d'une importance primordiale pour comprendre comment Koudougnon a développé sa pratique artistique. Nous verrons à quel point l'introduction d'un nouveau medium peut créer l'incompréhension esthétique d'une partie du public.

En ce qui concerne l'«artisticit  » de la Biennale de Dakar, Dak'Art, je la considère d'abord comme une «institution culturelle» au sens de Born (2010). Avec ses travaux sur l'IRCAM, Institut pour la musique d'avant-garde (Paris, Centre Pompidou), et sur les programmes culturels de la chaîne de télévision BBC, Born (1995, 2005) a démontré l'importance de telles institutions culturelles dans la production de systèmes esthétiques. «*Cultural institutions constitute a social microcosm through which is accomplished not only the cultural production at issue, but which embodies metonymically the aesthetic discourses and controversies that surround any creative practice*» (Born, 2010, p. 191).

Sachant que l'institution de la Biennale médiatise et détermine avec chaque édition les discours esthétiques sur l'art africain contemporain, ces activités continues seront considérées comme «productions culturelles» multiples (*ibid.*, p. 172). Ainsi, une autre notion clef émerge, celle de «régime esthétique de l'art», notion qui pointe l'appartenance de l'objet d'art à un sensorium spécifique : «la propriété d'être de l'art dans le régime esthétique de l'art n'est plus donnée par des critères de perfection technique mais par l'assignement à une certaine forme d'appréhension du sensible » (Ranciere, 2004, p. 44).

Dans le cas de Dak'Art, un tel régime esthétique de l'art définit non seulement un champ particulier, mais des régimes esthétiques différents de l'art africain contemporain, qui varient avec chaque édition.    part le choix des artistes selon des critères régionaux, ces régimes sont surtout déterminés par les préférences de certains média, pour ce qui est des commissaires, ou par des

considérations symboliques relatives aux objets d'art dans des contextes particuliers. Il faut toutefois noter que dans cette recherche sur les régimes esthétiques de la Biennale, je me focalise uniquement sur l'espace dénommé Dak'Art IN, espace assujetti à la sélection, en laissant de côté l'espace Dak'Art OFF, qui est un espace libre, non contrôlé par la Biennale, et bien plus populaire.

2. THÉODORE KOUDOUGNON : LES CYCLES « SIGNES ALLÉGORIQUES » (1996-1997) ET « EXPRESSION BIDONVILLE » (1997)

Théodore Koudougnon, un des membres fondateurs du mouvement Vohou-Vohou² en Côte d'Ivoire au début des années 1980. La « mentalité Vohou » (Koudougnon) correspondait à une libération de l'éducation académique européenne par le biais d'une réflexion sur les traditions locales des arts visuels africains. « L'intention était de s'immerger dans une culture visuelle africaine et de détecter les éléments par lesquels on pouvait articuler son langage visuel et ses intentions » (Koudougnon). Les artistes Vohou ont développé cette pratique artistique suite à la crise économique en Côte d'Ivoire, autour de 1972, dont il résulta, entre autre, une pénurie des matériaux académiques traditionnellement utiles la peinture. Leur professeur aux Beaux-Arts d'Abidjan, Serge Hénelon, les avait alors incité à étudier les arts pratiqués dans les villages, tel que la sculpture ou la peinture sur tissu d'écorce Sénoufo, et à chercher à les adapter à leur expression contemporaine.

Les tableaux du cycle « Signes allégoriques » (au milieu des années 1990) de Koudougnon peuvent être classifiés comme « abstraits » en tant qu'ils constituent surtout une recherche de couleurs sur la superficie plane de la peinture. Souvent à dominante monochrome, ces œuvres ont une texture extrêmement rugueuse, constituée de plusieurs couches, exposée aux intempéries, en sorte que des particules tendent à se détacher ici et là. Aussi remarquera-t-on d'innombrables craquelures et des structurations faites au moyen de rayures dans la couleur. Pour ces peintures, l'artiste combine surtout des sables, qu'il mélange partiellement à des couleurs industrielles, et du papier-mâché.

2 Vohou-Vohou est une expression Gouro qui signifie « n'importe quoi ».

Lorsque Koudougnon parle de ses images intérieures comme inspiration de sa pratique artistique, il parle de l'«être déraciné», du besoin de se ressourcer, de brassage. «Nous, les jeunes artistes africains, nous ne pouvons pas prétendre que nous vivons encore partiellement dans la tradition d'une culture locale. L'Afrique a perdu sa tradition par la modernité!» (Koudougnon). Cette confrontation avec la culture locale que leur maître Hénelon appelait de ses vœux – pour Koudougnon, avec celle des Bétés dans la région de Gagnoa (centre de la Côte d'Ivoire) –, marqua profondément l'expérience de l'artiste. Il comprit la nécessité de cette rencontre et en même temps dû admettre l'impossibilité de pouvoir vivre cette culture des ancêtres. Cette «ambiance pure» du village africain est pour lui un imaginaire, un lieu mythique. Mais l'artiste ne peut non plus se positionner intégralement dans la tradition du modernisme européen, c'est là l'autre face de cette expérience. Avec la notion de brassage, Koudougnon entend ainsi situer sa pratique artistique à la croisée du modernisme européen, de son expérience culturelle actuelle et de cette quête du ressourcement dans la tradition locale.

Revenons à présent à cette question du medium dans son cycle «Signes allégoriques». En enquêtant sur les expressions visuelles des Bétés, Koudougnon fit une première expérience. Jusqu'alors, la notion d'art visuel traditionnel africain correspondait, pour lui, à la sculpture des masques et des figurines. Dans son environnement local, il observa cependant la scarification et le tatouage comme expressions artistiques dans le contexte des rituels d'initiation. Sans avoir une connaissance approfondie des systèmes symboliques en jeu, l'artiste prit néanmoins conscience du rôle de la peau humaine comme support de la pratique artistique locale, et observa à cette occasion la manière qu'ont les initiés de se couvrir de caolin. Pour Koudougnon, ce fut un premier acte de rupture avec l'enseignement académique qui lui permit de se concentrer sur l'apparence physique de l'art et d'attacher de l'importance à l'environnement dans lequel il est pratiqué, c'est-à-dire, en l'espèce, à l'ambiance des rituels. La question symbolique lui était en revanche totalement secondaire, dans la mesure où l'artiste n'ambitionnait pas d'intégrer le registre initiatique à sa création.

L'étape suivante consista alors à examiner comment transposer cette connaissance nouvellement acquise dans son œuvre. C'est là qu'interviennent les recherches de matériaux physiques : sables, couleurs et papier-mâché. Il s'agissait de trouver une apparence qui correspondrait à l'expérience du corps comme support de l'acte artistique et à un environnement changeant dans le temps. D'où ces couches compactes qui tendent à se détacher ici et là, la texture rugueuse, les craquelures et rayures, etc. Koudougnon insiste cependant sur le fait que la symbolique des scarifications n'est pas déterminante : rayures et craquelures réfèrent plutôt à des connaissances passées qui n'existent plus que comme traces dans le présent.

En continuité avec cet intérêt pour le sens des signes, Koudougnon a commencé à créer autour de 1995 son cycle « Expression bidonville ». Chaque œuvre constitue un assemblage de matériaux divers, bouts de bois, pièces de tôles, barres de fer, carton, et couleurs acryliques. « Il y a des matériaux, tels que le bois, qui nous permettent de présenter la pauvreté. Il y a ce problème bidonville. On peut éprouver toute la dimension de la pauvreté uniquement par les poubelles ! » (Koudougnon). Au point de vue expression du médium, l'artiste joue d'une part sur l'effet physique des matériaux divers, sur leurs propres couleurs ainsi que celles qu'il y applique.

Koudougnon insiste sur le fait qu'il ne s'agit plus d'une peinture au sens strict du terme. Il n'y a plus de cadre, plus de toile ni de peinture. Ce médium est constitué de débris de matériaux cloués et collés les uns contre les autres, produisant ainsi une texture grossière et hétérogène. L'importance du médium prend alors tout son sens devant les réactions du public lors de la première présentation de ces œuvres. « J'avais une exposition avec ces compositions au Centre culturel français. Le public s'est demandé ce que ça avait à faire avec l'art. On m'a attaqué, il y avait une incompréhension » (Koudougnon). Un critique d'art local m'expliqua même que ces travaux ne fonctionnaient pas, vu que les matériaux utilisés par Koudougnon ne provenaient pas eux-mêmes des bidonvilles, mais qu'il les avait récupérés dans d'autres endroits. Cette incompréhension pour le médium, que traduit la réaction du public, ainsi que la critique à l'encontre de la qualité physique des matériaux, nous renvoient à une divergence entre médium et image, où l'objet d'art comme entité symbolique ne réussirait pas à être animé par les

images des spectateurs, telle qu'une rupture entre medium et image est postulée. Et ces ruptures sont précisément articulées par l'aspect physique des objets. Pour l'artiste cette critique n'avait pas de poids : « Où est-ce-que les habitants des bidonvilles récupèrent les matériaux pour leurs huttes ? Ce sont des déchets ménagers des environnements aisés ! C'est là où ils les trouvent » (Koudougnon).

Dans un premier temps, l'image du cycle « Expression bidonville » est celle d'une perception esthétique des bidonvilles. Mais plus largement, l'artiste entend orienter l'expérience de ces objets d'art en faisant la connexion entre bidonvilles et quartiers aisés – ce qui est déchet ménager d'un côté devient matériel de consommation pour les marginalisés. Enfin, l'artiste me révéla d'autres niveaux de perception, étroitement liées aux marginalisés. Ces derniers sont des immigrants des villages, qui tendent à vivre leur vie de village dans le milieu urbain. Mais leur contexte n'est plus cette entité villageoise. Les bidonvilles sont des centres englobant tous ces personnes dont les rêves de réussite sociale ont échoué. Ainsi, les couleurs, surtout le bleu et les tonalités du marron, réfèrent aussi à ce lieu mythique du village africain, au bleu des tissus baoulé, au marron des figurines sculptées, lieu dont ces marginalisés ont été déracinés au moment de leurs migrations.

Dans cette section, j'ai abordé la relation entre medium et image, entre caractères physiques et symboliques, par référence aux deux cycles de Théodore Koudougnon, « Signes allégoriques » et « Expression bidonville ». En « rencontrant » l'objet d'art, nous sommes d'abord confrontés au medium par lequel les images internes de l'artiste sont exprimées. Tel que le postule Belting (2001, p. 19-20), la production de l'objet d'art constitue un processus symbolique complexe qui requiert du spectateur une perception symbolique particulière, différente de la perception d'images dans le quotidien. L'importance du medium, son aspect physique, s'avère être en relation explicite avec les œuvres du cycle « Expression bidonville ». En choisissant deux cycles d'œuvres différents, nous retrouvons deux groupes d'images internes de l'artiste, structurés selon les trois concepts de déracinement, ressourcement et brassage. Ils constituent une continuité dans sa pratique artistique et déterminent les caractéristiques du medium et de sa dimension symbolique.

3. L'INSTITUTION DAK'ART ET LA PRODUCTION CULTURELLE DE « L'ART AFRICAIN CONTEMPORAIN »

Dans cette section, j'entends examiner le rôle de l'institution de la Biennale de Dakar, Dak'Art dans la production de « l'art africain contemporain ». Au sein de cette institution, je me concentrerai sur les comités de sélection, leurs pratiques de sélection d'artistes africains dans l'espace dénommé Dak'Art IN, et les effets sociaux et symboliques induits par cette notion d'« art africain contemporain ». Il s'agit d'un aperçu partiel, étant donné que nous négligeons ici l'espace du OFF, où toute activité d'exposition est ouverte aux initiatives individuelles des artistes, des galeries, des institutions culturelles étrangères, et des compagnies. Le OFF couvre certains espaces de la ville de Dakar, ses environs, ainsi que Saint-Louis. En tout, le OFF fournit plus de deux cents expositions par édition, et est devenu entre-temps l'espace majeur de la Biennale.

En raison de l'échec de la première édition de la Biennale de Dakar, en 1992, en tant que « Biennale internationale de l'art », tant du point de vue de la qualité des œuvres qui y furent présentées que des initiatives des États invités, elle a été reconstituée à partir de sa seconde édition, en 1996, comme « Biennale de l'art africain contemporain ». Conformément à la volonté de l'État sénégalais, Dakar se devait de se placer au centre du dialogue culturel sur l'art africain contemporain dans le contexte de la culture mondiale des biennales, encourager les échanges interafricains et promouvoir la création de branchements artistiques dans la sous-région. Bien sûr, l'intitulé d'art africain contemporain implique que seules des œuvres d'artistes africains peuvent être exposées dans l'espace IN. Maints artistes s'en offusquèrent : « Ça veut dire quoi ? Que nos travaux doivent avoir un passeport ou une identité africaine ? »

3.1. LES COMITÉS DE SÉLECTION ET LES STATISTIQUES D'ARTISTES SÉLECTIONNÉS

Les membres des comités de sélection sont nommés par le secrétaire général de la Biennale après consultation d'autres personnalités du monde de l'art local. On remarquera le grand nombre de spécialistes non-africains comme membres entre 1996 et 2006, constituant quelques fois près de 50% de ces

comités. Comme me l'indiqua le premier secrétaire général, Rémy Sagna, ceci était dû au manque de spécialistes africains (à l'exception de l'Afrique du Sud, peu de pays étaient en mesure d'en former), mais aussi au fait, que l'invitation de commissaires renommés internationalement, tels l'Italien Achille Bonito Oliva (en 1998), l'Anglais David Elliott (2000) ou la Canadienne Sarah Diamond (2004), était une stratégie délibérée visant à augmenter la visibilité internationale de Dak'Art au sein de la culture globale des biennales.

Néanmoins, cette stratégie n'alla pas sans problèmes, dans la mesure où ces spécialistes internationaux tendaient à appliquer les critères de l'histoire de l'art occidental, d'une part, et qu'ils n'avaient souvent pas une connaissance précise de l'art moderne et contemporain en Afrique, d'autre part. Ousmane Sow Huchard, un des grands spécialistes sénégalais : « Lorsque nous avons déjà décidé de la sélection pour l'édition de 1998, un de ces commissaires d'Europe arriva quelques jours avant le vernissage et déclara qu'il fallait revoir celle-ci, vu que la sélection présente ruinerait sa réputation internationale. Je l'ai invité au repas et lui est expliqué un peu l'art africain contemporain. À la fin, je l'avais convaincu de laisser les choses telles quelles » (Sow Huchard).

Certains artistes pouvaient afficher des opinions encore plus radicales : « Ces gens viennent une ou deux fois à Dakar, deux fois tu t'imagines, et pour la majorité ils n'ont aucune idée de l'art en Afrique. Je le sais, car l'un ou l'autre de ces spécialistes m'a pris à part et m'a demandé de lui expliquer pendant un café l'histoire de l'art africain contemporain. Et ces gens décident de ce qui serait montré dans l'espace IN ! » (anonyme). Viyé Diba, un des artistes sénégalais les plus distingués parle même dans ce contexte de Dak'Art comme d'une machine mise entre les mains de touristes culturels qui ne connaissent rien aux Africains, ou entre les mains de ceux qui en font leur carrière internationale au détriment des artistes (Hanussek, 2008, p. 146).

La situation changea avec l'édition de 2006, où pour la première fois un commissaire principal fut nommé, l'Ivoirien Yacouba Konaté, qui choisit une équipe de spécialistes africains. À partir de 2010, le secrétaire général ne nomma que des spécialistes en art citoyens d'États africains, et les comités de sélection furent réduits en nombre. Chaque commissaire devait être

responsable d'une des grandes régions d'Afrique et l'un d'eux devait même s'occuper spécialement de la diaspora.

Si l'on considère les artistes sélectionnés en 1996, deux aspects sont manifestes : la grande majorité d'artistes sénégalais et la quasi-absence d'artistes provenant aussi bien d'États anglophones que de la diaspora. Lors de l'édition de 1998, la sélection n'inclut que deux pays africains anglophones, soit sept artistes d'Afrique du Sud et un du Ghana ; ceux de pays francophones constituant la grande majorité. Ce n'est qu'en 2004 que la sélection visa plus consciemment les artistes de la diaspora – une revendication émise depuis 1998. Avec des artistes provenant de trente pays africains, un total d'à peu près cent quatre-vingt artistes, et une perspective plus large sur l'art africain moderne et contemporain, l'édition de 2006 remporta le plus grand succès jusqu'à présent. Pour finir, on peut noter un changement important concernant les artistes de la diaspora : à partir 2010, le critère principal de sélection est devenu la citoyenneté d'un État africain, quel que soit le lieu où l'artiste vit et travaille.

Ces quelques données relatives à la distribution géographique des artistes rendent bien compte du problème posé par cette notion d'« art africain contemporain ». Bien que la Biennale de Dakar ait exposé avec ses onze éditions plus de quatre cents artistes, jamais elle n'a couvert les pratiques artistiques de tous les pays africains. Les artistes des pays francophones constituent la grande majorité, avec une claire domination du Sénégal et de la Côte d'Ivoire. Parmi les pays anglophones dominant statistiquement ceux de l'Afrique du Sud ainsi que du Nigéria, tandis que les artistes de l'Afrique de l'Est ne furent que très marginalement considérés.

3.2. ART AFRICAIN CONTEMPORAIN : LE MÉDIUM ET LE SYMBOLIQUE

Si nous considérons la production culturelle des sélections du point de vue du médium des images, nous discernons une autre dimension liée à la visibilité de l'art africain contemporain. En 1996 et 1998, c'est la peinture qui domine – soit dans son médium traditionnel (toile et couleurs), soit dans le médium de type « assemblage de matériaux divers » tel que nous l'avons vu pour le cycle

«Expression bidonville» de Koudougnon, soit encore en utilisant le medium de type «textile» –, ainsi que la sculpture. En 1996, le «Grand Prix du Chef de l'État» fut décerné à Abdoulaye Konaté, artiste travaillant dans le medium peinture-textile, pour son œuvre «Hommage aux chasseurs du Mandé». En 2000, le comité de sélection fit scandale dans la communauté des artistes sénégalais, lorsqu'il défendit son choix d'œuvres en déclarant que la peinture était dépassée et que l'art de l'installation était devenu l'expression artistique contemporaine la plus importante. Ainsi, l'artiste Fatma M'Seddi Charfi reçut le «Grand Prix du Chef de l'État» pour son œuvre «installation verticale», consistant en plusieurs bandes d'un film transparent. Il en fut de même en 2002, lorsque Ndary Lo se vit décerner le Grand Prix pour son installation «La longue marche», une combinaison de multiples sculptures humaines en fer, toutes semblables. De ce fait, nous voyons aussi que l'installation n'est pas un medium homogène, qui consisterait uniquement à combiner des objets divers du quotidien, tel que le postule la critique d'art Boris Groys (2008). En revanche, en 2008, dominèrent photographies et vidéos. Et en 2010, ce fut le retour de la peinture. Comme me l'expliqua un des commissaires : «En 2008, il y avait trop de vidéos. Moi j'aime la peinture, et je pus convaincre mes collègues de se focaliser sur celle-ci». Pour les éditions de 2012 et 2014, nous pouvons observer une diversité de média sans prépondérance spécifique. Selon les propos d'un des commissaires de l'édition de 2014, «le medium n'est pas une question idéologique. En sélectionnant, nous voulions rendre hommage à la pluralisation des pratiques artistiques en Afrique».

En ce qui concerne la question de la production culturelle symbolique, plusieurs grands courants se laissent observer dans le contexte de la Biennale : premièrement la recherche de l'africanité, qui domine surtout les éditions de 1996 et 1998. Par cette notion j'entends l'enquête artistique visant à connecter son expression moderne avec diverses traditions artistiques africaines locales. Dans le contexte de la Biennale, cette démarche n'est plus inscrite dans le concept seneghorien de «négritude», à savoir la focalisation sur le noyau culturel africain (rythmes, couleurs, vitalité), mais se concentre plutôt sur l'idée de *symbiose*. Cette idée renvoie à la recherche d'une expression moderne combinée à des expressions artistiques africaines régionales.

La notion d'africanité perd de son importance par la suite, et la sélection se concentre de plus en plus sur les images du quotidien contemporain, tels que le problème des migrations non-documentées ou le sujet des enfants soldats, comme dans l'installation « fini la récré » de Yacouba Touré, un assemblage de sculptures en fer représentant des soldats, sélectionnée en 2002. Par la spécificité de son mélange entre pratiques artistiques modernes et contemporaines, l'édition de 2006 constitua un champ symbolique pluriel : Africanité d'une part, multiples images des défis culturels, d'autre part. À cet égard, 2006 constitue en quelque sorte une année de transition vers la question des relations entre êtres humains et la recherche de réseaux à travers le continent.

L'édition de 2010 mise exclusivement sur les générations des jeunes artistes, de manière à éviter le travers passé d'une présentation répétée des mêmes artistes, comme l'indiqua l'un des commissaires. Cette édition renforça les thématiques de la mobilité et des branchements, des obstacles qui leur sont opposés et leurs implications sur les interactions entre artistes et leurs pratiques. La sélection était influencée par les visions de commissaires issus de réseaux transnationaux et au-delà du continent africain. De fait, le comité rejeta le critère d'une « essence africaine » de l'expression artistique, pourtant encore primordial pour l'édition de 2004. Tout au contraire, leurs considérations font écho au concept d'« afropolitanisme » de Mbembe, qui propose avec cette notion une « esthétique des entrelacements » (Mbembe, 2010, p. 228) ; soit une approche qui accentue l'importance historique et contemporaine des mobilités au sein de l'Afrique et des trajectoires transcontinentales.

Enfin, les éditions de 2012 et 2014 se concentrent clairement sur les questions du monde contemporain à partir de perspectives africaines et globales : « il faut rendre visible dans Dak'Art comment les artistes répondent de manières multiples aux questions contemporaines ! » plaide Ugochukwu-Smooth Nzewi, un des commissaires de 2014. La majorité des artistes sélectionnés en 2014 résidant hors d'Afrique, cette édition produisit des images correspondant majoritairement aux expériences artistiques des Africains d'Europe ou des États-Unis. Ainsi, le jeune artiste sénégalais Amary Sobel Diop rendit hommage aux femmes icônes de la paix du ^{xx}e siècle avec le cycle « Apologie pour la paix »,

des peintures-gravures sur tôle aluminium et cuivre, un assemblage-couture, tandis que la peinture (toile et couleurs à huile) «*Unter uns* (entre nous)» de Driss Ouadahi (co-récipiendaire du «Grand Prix du Chef de l'État»), artiste algérien vivant en Allemagne, invite à contempler le gigantisme des architectures contemporaines des méga-métropoles. «Produire le commun», le titre de cette édition, définit la matrice du régime esthétique de Dak'Art 2014, en s'ouvrant sur des expressions symboliques fondamentalement africaines et globales.

Dans une perspective diachronique, la Biennale de Dakar correspond à des productions culturelles de régimes esthétiques spécifiques, qui, pour chaque édition, renouvelle le questionnement de l'art africain contemporain. Selon le second secrétaire général Ousseynou Wade, l'institution de la Biennale ne devait pas intervenir dans les critères de sélection, justement pour que des vues multiples des pratiques artistiques puissent être produites. Ces régimes esthétiques dépendent d'une manière générale de trois éléments : la distribution géographique, les média et les complexes symboliques. Au départ, l'africanité était étroitement liée aux média de la peinture et de la sculpture. Avec l'introduction de nouveaux média, comme la vidéo ou le numérique, on observe un éloignement de cette quête de l'africanité vers des entités symboliques thématiques, dans des horizons plus larges, les défis culturels et socio-politiques africains et globaux. Si l'édition de 2006 constitua l'apogée pour la réflexion de cet art africain moderne et contemporain – et visait à éclairer certains «Entendus, Sous-entendus et Malentendus» (tel le titre) relatifs à ces expressions artistiques –, celle de 2014 a ouvert Dak'Art à des branchements culturels à l'échelle globale. À cette fin, le IN fut doté d'un nouvel espace intitulé «Diversité culturelle» et dirigé par le commissaire Massamba Mbaye, où dialoguèrent artistes africains et non africains – créant ainsi un véritable «métissage dans l'art» (Mbaye Diop, 2014, p. 16).

CONCLUSION

Dans cet article, j'ai étudié d'une part l'objet d'art dans sa combinaison medium-image, et d'autre part le rôle du medium dans les productions de «l'art africain contemporain» à l'occasion de chaque édition de la Biennale de Dakar. L'importance du medium est particulièrement bien révélé dans la

pratique artistique de Théodore Koudougnon, lorsqu'il exposa pour la première fois son cycle «Expression bidonville», où le public eut au début de grandes difficultés à percevoir ces œuvres comme relevant du domaine de l'art. Et je rappellerais aussi l'opinion d'un spécialiste, qui considérait que ce cycle ne fonctionnait pas dans sa relation image-réalité, étant donné que ces matériaux ne provenaient pas eux-mêmes des bidonvilles d'Abidjan.

Nous avons vu aussi le rôle du medium dans le contexte des régimes esthétiques de la Biennale de Dakar. Leur production culturelle, la sélection des objets d'art, était entreprise entre autres raisons selon certaines préférences pour un medium particulier. En 2008 dominaient vidéos et photographies, tandis qu'en 2010 ce fut de nouveau le tour de la peinture dans diverses formes d'expression.

J'ai appliqué la notion de medium pour dépasser cette séparation entre aspect physique (matériaux et forme) et symbolique de l'entité objet d'art. Comme le propose Belting dans sa théorie anthropologique des images, le medium fait partie intégrale de cette entité. C'est par lui que nous percevons un objet comme faisant partie du domaine de l'art et par là, nous lui appliquons une perception symbolique particulière, qui est différente de celle que nous utilisons pour les images du quotidien (Belting, 2001, p. 19-20). Le medium est le corps porteur de l'image interne de l'artiste, et c'est face à lui que le spectateur dialogue avec ses images.

En outre, il faut remarquer que la transition d'un medium à l'autre, telle que l'entreprend Koudougnon en passant du cycle «Signes allégoriques» à celui d'«Expression bidonville», consiste non seulement en une recherche visant à exprimer pour le mieux sa vision particulière des bidonvilles mais également en une réflexion sur la pratique artistique. En ce qui concerne la Biennale, le medium intervient dans la réflexion sur le caractère africain qu'elle doit ou non revêtir. La diversification des média de l'art, avec les éditions de 2012 et surtout de 2014, est un constat de la pluralisation des pratiques artistiques en relation aux images perçues dans leurs environnements.

C'est donc cette combinaison medium-image, et non leur séparation, qui permet d'élucider les entités symboliques de type artistique, que ce soit l'étude singulière de l'objet d'art ou celle des productions de régimes esthétiques de l'art africain contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

- AMSELLE Jean-Loup, 2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- BELTING Hans, 2001, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, Wilhelm Fink Verlag.
- , 2013, «From World Art to Global Art: View on a New Panorama», in Belting, Buddensieg et Weibel, 2013, p. 178-85.
- et BUDDENSIEG Andrea (dir.), 2009, *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.
- , BUDDENSIEG Andrea et WEIBEL Peter (dir.), 2013, *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge, Mass. et Karlsruhe, The MIT Press et ZKM/Center for Art and Media.
- BORN Georgina, 1995, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press.
- , 2005, *Uncertain Vision: Birt, Dyke, and the Reinvention of the BBC*, Londres, Vintage.
- , 2010, «The Social and The Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production», *Cultural Sociology*, 4-2, p. 171-208.
- COOTE Jeremy et SHELTON Anthony, 1992, *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press.
- FILLITZ Thomas, 2009, «Contemporary Art in Africa: Coevalness in the Global World», in Belting et Buddensieg, 2009, p. 116-134.
- , 2013, «Global Art and Anthropology: The Situated Gaze and Local Art Worlds in Africa», in Belting, Buddensieg et Weibel, 2013, p. 221-227.
- GELL Alfred, 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GROYS Boris, 2008, «The Topology of Contemporary Art», in *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Terry Smith, Okwui Enwezor et Nancy Conde (dir.), Durham and London, Duke University Press, p. 71-80.
- HANUSSEK Christian, 2008, «Écrire Dak'Art. (Entendus, sous-entendus et malentendus)», *Africultures*, 73, p. 138-147.

- MBAYE DIOP Babacar, 2014, «Des défis à relever», Catalogue Dak'Art 2014, Dakar, La Rochette, p. 16.
- MBEMBE Achille, 2010, *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte.
- MITCHELL William John Thomas, 1994, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.
- MORPHY Howard et BANKS Marcus, 1999, «Introduction: rethinking visual anthropology» in *Rethinking Visual Anthropology*, Marcus Banks et Howard Morphy (dir.), New Haven et Londres, Yale University Press, p. 1-35.
- PALMIERI Christine, 2002, «Compte rendu: Jacques Rancière: "le partage du sensible"». *ETC*, 59, p. 34-40. [en ligne, consulté le 25 mai 2015]: <<http://id.erudit.org/iderudit/9703ac>>.
- RANCIÈRE Jacques, 2004, *Malaise de l'esthétique*, Paris, Galilée.
- VAN DAMME Wilfried, 2006, «Anthropologies of Art: Three Approaches», in *Exploring World Art*, Eric Venbrux, Pamela Sheffield Rosi, Robert L. Welsch (dir.), Long Grove, Illinois, Waveland Press, p. 69-81.
- , 2008, «Introducing World Art Studies», in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Kitty Zijlmans et Wilfried Van Damme (dir.), Amsterdam, Valiz, p. 23-61.